ESEU DESPRE COMPOZIŢIA IMAGINII EUHARISTIEI

Lector Dominte Georgeta-Merişor
Facultatea de Teologie Ortodoxă, Iaşi

Euharistie, imagine, compoziţie. E o matrice bazată pe trei noţiuni al căror înţeles şi mesaj apare concomitent în variate realizări iconografice creştine.

Arta acestora, unitară în esenţă şi diversă în aspectele ei vizuale din Est sau din Vest îşi află sursa în Vechiul şi Noul Testament ca şi în tradiţiile Bisericii. Conştientizăm astfel că, în decursul timpului, transpunerea scrierilor în imagini a înlesnit credincioşilor perceperea şi înţelegerea mai profundă a ritualurilor ecleziale.

Euharistie, imagine, compoziţie. Vom expune mai întâi o definire succintă a lor pentru ca fiecare să putem încerca a ne imagina cum se creează acea trăsătură a unor legături care, în final, oferă opera de artă religioasă, şi către privirea noastră contemplativă nu numai spre trăirea în credinţă. Astfel, aflând mesajul transcendent, căutăm a înţelege şi câte ceva din acel efort omenesc de a fi exprimat respectivul mesaj prin forme de redare vizuală cât mai adecvate.

E o invitaţie de a vedea în cuvinte, imagini, în imagini, cuvinte şi în relaţiile ce le structurează ansamblul, truda căutărilor compoziţionale.

Euharistie, imagine, compoziţie. Un drum al rememorărilor şi al înţelesurilor desprinse din ele, o punte perpetuă între trecut şi viitor, ştiind că orice prezent e dator permanent să-şi amintească dar şi să anticipe. Deci, să-şi caute rădăcinile şi să-şi prefigureze fructele seminţelor care vor rodi doar dacă se vor ancora şi transforma la rândul lor, în rădăcini.

> Euharistia sau Sfânta Împărtăşanie este una dintre cele şapte taine (sacramente) ale creştinismului, instituită de Iisus Hristos la Cina cea de Taină. Luând pâine şi binecuvântând, Mântuitorul a frânt-o şi dând-o ucenicilor a zis: „Luaţi, mâncaţi, acesta este Trupul meu, care se frânge pentru voi... Aceasta să faceţi spre pomenirea Mea” (*Lc* 22,19; *1Cor* 11,24). Dând şi vin ucenicilor a zis: „Acest pahar este Testamentul cel Nou, întru Sângele Meu care se varsă pentru voi” (*Lc* 22,20)[1].

[1] Ioan MIRCEA, *Dicţionar al Noului Testament*, IBMBOR, Bucureşti 1995.

Să ne amintim că atât pâinea cât şi vinul, ca rezultate ale unor transformări, au la originea lor, seminţe. Acestea pot fi considerate un fel de matrici, care, prin autosacrificiu renasc în continuitatea ce o determină. Ulterior aceleaşi daruri de la Cina cea de Taină, pâinea şi vinul, sunt date credincioşilor, Taina Sfintei Împărtăşiri prefăcându-le prin Duhul Sfânt „în trupul şi sângele Domnului în timpul rugăciunii preotului şi a comunităţii”[2]. Astfel, prin jertfa sa, Iisus Hristos ajunge la fiecare din cei care îl primesc, reunindu-i în credinţă.

„Rugăciune de mulţumire”, Euharistia este taină fundamentală a creştinismului căci

> indică împărtăşirea de cele spirituale şi cereşti din învăţăturile mântuitoare, harul şi darurile Sfântului Duh, până la împărtăşirea cu Sfintele Taine şi cu Hristos euharistic etc. Sfântul apostol Pavel foloseşte termenul acesta cel mai mult şi în expresii diferite. Sfântul evanghelist Luca aminteşte cele patru elemente ale cultului primar spunând: „Şi ei stăruiau în învăţătura apostolilor şi în împărtăşire, în frângerea pâinii şi în rugăciuni” (*Fap* 2,42). Centrul acestui cult era „împărtăşirea” care, pe lângă harul ei deosebit, contribuia la înfrăţirea sau unitatea şi solidaritatea tuturor membrilor Bisericii, care se simţeau „inimă şi un suflet” (*Fap* 4,32) în acelaşi Duh. Taina Sfintei Euharistii, jertfă nesângeroasă, repetă jertfa sângeroasă a Domnului de pe Cruce. În jertfa euharistică de pe Sfânta Masă, Mântuitorul Hristos este pururea prezent şi real, cu trupul cu care s-a născut, a pătimit, a înviat şi s-a înălţat la cer.
>
> Eficacitatea acestei Taine asupra celor ce au primit mai întâi Taina Botezului şi a Mirungerii, iar la cei maturi, şi a Pocăinţei (Spovedaniei), este arătată de Mântuitorul însuşi: „Cel ce mănâncă Trupul Meu şi bea Sângele Meu (în Sfânta Împărtăşanie sau Euharistie), are o viaţă veşnică şi Eu îl voi învia în ziua cea de apoi” (*In* 6,54). Prin ea, (prin Taina Sfintei Euharistii), ne încorporăm deplin Bisericii şi devenim concorporali cu Hristos, Care ne hrăneşte şi sălăşluieşte în noi[3].

În arta paleocreştină Euharistia este întâlnită ca fiind reprezentată prin forme simplificate şi simbolice: viţa de vie, pâinea, peştii. Tot din vechime, în catacombe sau în diferite mausolee, aflăm unele scene care îl reprezintă pe Iisus Hristos ca fiind înconjurat de apostoli, la masă, deşi nu se poate spune că este vorba despre Cina cea de Taină.

Euharistia poate fi considerată ca un ax, atât pentru Noul cât şi pentru Vechiul Testament. Prefigurări ale jertfei Mântuitorului întâlnim în Vechiul

---

[2] Ioan MIRCEA, *Dicţionar al Noului Testament*.

[3] Ioan MIRCEA, *Dicţionar al Noului Testament*.

Testament, în jertfa lui Abel şi în jertfa lui Melchisedec ori în jertfa lui Abraham şi chiar după unele consideraţii şi în Rugul lui Moise.

Din Noul Testament şi tradiţia Bisericii aflăm scenele reprezentând momente anterioare şi ulterioare Cinei de Taină, majoritatea cu minuni şi semnificaţia de dăruire; Înmulţirea pâinilor şi peştilor ca şi Preschimbarea apei în vin la Nunta din Cana Galileii, Spălarea picioarelor apostolilor, Împărtăşirea apostolilor...

Reprezentări vizuale diferenţiate stilistic mai sunt în Estul şi Vestul Europei şi pentru Patimile Mântuitorului (Sărutul lui Iuda, Rugăciunea din grădina Ghetsemani, Judecata lui Isus Hristos, Drumul Calvarului ş.a., scene anterioare Răstignirii. Această jertfă supremă (care explică cuvintele adresate apostolilor de către Iisus Hristos cu destul timp înainte de petrecerea faptelor), aminteşte credincioşilor la fiecare împărtăşanie a lor, că ea, jertfa, este o dăruire de sine a Mântuitorului, prefigurată prin pâinea şi vinul dăruite la Cina cea de taină. Astfel, nici un moment biblic nu mai este punctual, ci se leagă de celelalte, şirul format explicând şi sensul de derivare şi continuitate al programului iconografic vizualizat în bisericile răsăritene.

Evoluţia şi desfăşurarea reprezentărilor prin imagini ale Euharistiei se pot observa într-un parcurs relativ îndelungat, de la reperele simbolice ale artei paleocreştine până la aspecte vizuale din ce în ce mai complexe şi variate; diversele perioade ale Artei bizantine şi evului mediu, Renaşterea, Barocul, Neoclasicismul ş.a., aduc până în zilele noastre o bogăţie de stiluri şi modalităţi vizuale care permanentizează Euharistia ca principiu diriguitor. În plus, prin Taina Sfintei Împărtăşanii, artistul ce-şi propune să reprezinte o tematică biblică, primeşte acea energie stimulatoare care-i instaurează o benefică stare de echilibru şi armonie, indiferent de vicisitudinile unui context sau altul. Iconarul întâi se roagă şi se împărtăşeşte şi apoi, cu sufletul plin de cele sfinte, purcede la realizarea imaginii.

Provenind din latinescul *imago* – reprezentare, noţiunea de imagine apare definită drept „decupaj concret al experienţei sensibile actuale sau actualizate, investit cu noi semnificaţii, primite mai ales de la forma plană (topologică) sau în spaţiu (tensională) pe care o creează un anumit artist, pictor desenator, sculptor etc. Este vorba aici de imaginea receptată de privitor şi de felul cum acesta o înţelege şi o simte la un moment sau altul, în funcţie de acumulările ideatice, de cunoştinţele dobândite dar şi de trăirile proprii.

Aceeaşi imagine poate fi privită diferit pe parcursul înaintării în vârstă, mai ales în registrul laic, în cel religios ea trebuind să susţină permanent prin aspect, prin felul structurării sale, sensul temei sau subiectului vizualizat. Astfel

„hrănită de gândirea plastică"[4], imaginea este sinonimă şi cu iconicul, „configuraţia, forma totală, viziunea"[5] propusă de cel care o realizează. În acest sens ea poate fi şi „produsul exclusiv al imaginarului, al fanteziei, fără concursul memoriei"[6] nu numai vedere sau prelucrare a realităţii. „A spune că imaginea este întotdeauna imagine a ceva, nu înseamnă a spune că imaginea este reproducerea unui lucru, copia sau facsimilul său"[7]. Deci, în artele vizuale, „deosebită de obiect şi de motiv, imaginea figurativă este produsul calculat, voit, al unei organizări materiale şi în acelaşi timp intelectuale a câmpului figurativ. Ea nu se identifică cu semnele folosite pentru a o fixa pe un suport, ea este în imaginar, constelantă şi în acelaşi timp structurantă, întrupând produsele semnificative ale unei activităţi mentale în devenire"[8]; această situaţie, existentă şi în arta religioasă, relevă că „de fapt", termenul de imagine desemnează realităţi diverse.

Referindu-ne exclusiv la planul picturii, nu trebuie să confundăm imaginea mentală formată în spiritul artistului şi transmisă mai mult sau mai puţin intactă spiritului spectatorului – cu imaginea figurativă.

Aceasta din urmă are caracterul unei vehicul; ea este, ca să spunem aşa, un releu între spiritul pictorului şi cel al spectatorului. Imaginea este alcătuită din numeroase elemente care corespund unor grade diferite de realitate; prin definiţie, aceste elemente sunt susceptibile să intre în multiple combinaţii unele cu altele, de unde rezultă că numărul interpretărilor adevărate ale imaginii este nedeterminat. Imaginile constituie unul din sistemele mentale, şi în acelaşi timp generatoare de opere – în care putem distinge urmele gândirii în act. Prin opera de artă nu descoperim niciodată un decupaj stabil al universului, nu ne aflăm la acelaşi nivel cu Natura, ci cu Spiritul omului"[9].

„Întemeindu-ne pe tot ceea ce a agonisit de-a lungul veacurilor arta care a vrut să slujească omul, vom crea imaginile în care ceilalţi oameni vor găsi hrana spirituală, îndemn necontenit la depăşire"[10].

---

[4] Ion N. ŞUSALĂ – Ovidiu BĂRBULESCU, *Dicţionar de artă. Termeni de atelier*, Sigma, Bucureşti 1993.

[5] Ion N. ŞUSALĂ – Ovidiu BĂRBULESCU, *Dicţionar de artă...*

[6] Ion N. ŞUSALĂ – Ovidiu BĂRBULESCU, *Dicţionar de artă...*

[7] Luigi PAREYSON, *Estetica. Teoria formativităţii*, Univers, Bucureşti 1997.

[8] Pierre FRANCASTEL, *Figura şi locul*, Univers, Bucureşti 1971.

[9] Pierre FRANCASTEL, *Figura şi locul.*

[10] Eugen SCHILERU, *Preludii critice*, Meridiane, Bucureşti 1975.

> Dar, pentru a crea imagine este nevoie de compoziţie, „modalitate specifică de structurare a elementelor unei opere de artă astfel încât să (se) formeze un ansamblu omogen, echilibrat, indestructibil, capabil să transmită privitorului ideea şi emoţia artistului. Compoziţia include preocupări pentru selecţia, proporţionarea, distribuirea şi corelarea elementelor, dar nu se reduce la o simplă însumare a acestora, ci vizează crearea unei unităţi coerente, în care s-a produs o schimbare calitativă.
> Într-o asemenea totalitate diversele părţi constituie şi păstrează identitatea, dar nu mai rămân disparate, ci par reunite printr-o forţă internă; ca atare, a elimina un element oarecare dintr-o compoziţie înseamnă o dezechilibrare până la dislocare. Ca principiu ordonator, la baza unei compoziţii figurative sau nonfigurative stă aproape întotdeauna contrastul[11].

În Cina cea de Taină, contrastul, în primul rând ideatic, este evident. Iisus Hristos se dăruie dăruind pâinea şi vinul, iar Iuda, lacom, îl trădează pentru o insignifiantă recompensă materială; un moment de pierdere a credinţei îl supune pe Iuda forţelor negative, alunecare de altfel regretată ulterior, când plin de remuşcare, Iuda îşi curmă singur zilele, greşind din nou faţă de Tatăl Ceresc.

În imaginea Cinei de Taină, în acelaşi spaţiu plastic se compun antinomiile. Reprezentarea vizuală a lor include sublinierea unei aparente relaţii de legătură (sărutul prefăcut al lui Iuda dat Mântuitorului), de fapt semn de recunoaştere pentru prinderea lui Iisus.

Contracararea falsei unităţi formale a personajelor apare prin exprimarea disjuncţiei trăirilor, prin contrastul expresiilor chipurilor, gesturilor, cromaticii, veşmintelor etc. În ortodoxie, frontalitatea reprezentărilor predomină, ea fiind modalitatea de vizualizare a sfinţeniei. Profilul e pentru cei ce nu au ajuns la asemenea stadiu, ca şi pentru cei decăzuţi. În Cina cea de Taină, sau în scena Sărutului, doar Iuda apare vizualizat din profil. Într-o imagine, pentru acelaşi timp şi spaţiu, se exprimă concomitent dar cu mijloace vizuale diferite, cinstea, puritatea, şi prefăcătoria, josnicia.

Principiul structurii este deci contrastul. Există însă compoziţii create şi pe analogie (nu numai pe contrast), modalităţile plastice nefiind întotdeauna sinonime în acest sens cu natura şi structura subiectului reprezentat. Deci, cu alte cuvinte, în cadrul unei imagini, compoziţia (de la latinescul *compositio* – aranjament, compus) este „unitate a formelor (semne iconice sau abstracte) şi a spaţiilor (intervale) dintre ele”[12].

---

[11] Liviu LĂZĂRESCU, ed., *Dicţionar de artă*, I, Meridiane, Bucureşti 1995.
[12] Ion N. ŞUSALĂ – Ovidiu BĂRBULESCU, *Dicţionar de artă*...

Iniţial, această unitate este „obţinută aparent spontan, pe baza unei idei plastice de dispunere ordonatoare, în funcţie de o anumită întindere spaţială (cu două sau cu trei dimensiuni), de potenţele expresive ale materialelor (structură superficială, cromatică etc.), de instrumentele şi procedeele tehnice întrebuinţate, de sensibilitatea artistică, de nivelul profesionalizării artistului privind „gramatica" mijloacelor de expresie (de limbaj) şi tehnice, de cultură vizuală şi implicit de dotarea şi inteligenţa sa plastică (topologică sau tensională).

Unitatea şi echilibrul, marile probleme ale compoziţiei sunt asigurate în principal de:

– modul esenţial de organizare a spaţiului plastic prin subordonare (dominanţă) sau prin coordonare ritmică, pornind de la detalii la ansamblu sau invers, generalizând o anumită analogie sau un anumit contrast liniar ori coloristic, geometria acestei dispuneri devenind, în final, „secretă", dar expresie inerentă a apartenenţei artistului la una din cele două viziuni fundamentale ale imaginarului;

– valorificarea reciprocă, de vecinătate sau la distanţă, a formelor, în virtutea reacţiilor dintre ele, după caracterul, întinderea, poziţia sau factura tratării lor; tensiunile vizuale dintre ele vor asigura forţa de expresie a ideii plastice de la care s-a pornit sau care s-a ivit pe parcursul elaborării (formării)[13].

> Este cu neputinţă să combini perfect două lucruri fără un al treilea; între ele (două), trebuie să existe un element de legătură. Şi nu există o legătură mai desăvârşită decât aceea care face – din ea însăşi şi din lucrurile pe care le uneşte – un singur şi acelaşi tot[14].

În cazul compoziţiei Euharistiei în iconografia creştină, a trăi concomitent în cuvânt şi imagine de pe poziţia celor care le structurează pe acestea, înseamnă a transmite către cei care recepteează acea creaţie a legăturii indisolubile dintre subiect (Euharistia), obiect (imaginea ei) şi acţiunea artistică ce le uneşte (compoziţia plastică).

Asimilându-le pe toate cele enunţate, (deoarece este definită drept şi lucrare de artă care înfăţişează personaje reunite printr-o „acţiune comună"), compoziţia religioasă, (alături de cea istorica, mitologică, de gen etc.) poate fi realizată bidimensional (grafic, pictural, decorativ) sau tridimensional (sculptural), până chiar la implicarea duratei şi mişcării în operă (cinetic).

---

[13] Ion N. ŞUSALĂ – Ovidiu BĂRBULESCU, *Dicţionar de artă*...

[14] PLATON, *Timeu*, citat din *Sec XX* nr. 11-12 (1973) 129.

Materialele şi mijloacele de lucru folosite determină înscrierea compoziţiilor în una sau alta din secţiunile artelor vizuale (grafică, pictură, sculptură, arte decorative, arte cinetice). Cele din registrul plastic cuprinzând realizări artistice de la miniatural până la monumental şi au diferenţiate modalităţile de reprezentare a temei Euharistiei în funcţie de dogma căreia i se subscriu.

De fapt, permanent, unitare în esenţă şi diversificate în aspect, liturghiile creştine ne exprimă aceeaşi Taină a Euharistiei prin specificurile proprii cultului ortodox şi cultului catolic.

În aceeaşi măsură, imaginile iconografice, fiind iniţial generate de o unică sursă de inspiraţie, Biblia, îşi variază doar ulterior şi formal aspectul prin caracteristici plastice, diversificate imagistic.

Pentru exprimarea Euharistiei acestea rămân în structura lor constitutivă în relaţie cu semnificaţia Cinei de Taină, momentul ce va crea o răscruce în existenţa fizică, de om, a Mântuitorului, faţă de cea a Apostolilor, dar şi va permanentiza a sa fiinţare în oricine se va împărtăşi cu Sfintele Daruri, pâinea şi vinul, transformate în cadrul Liturghiei în Trupul şi Sângele Mântuitorului prin invocarea dumnezeirii.

„Pentru a transmite mesajul încredinţat ei de Cristos, Biserica are nevoie de artă. În realitate, ea trebuie să facă perceptibilă, ba chiar şi mai mult, fascinantă pe cât posibil, lumea spiritului, a invizibilului, a lui Dumnezeu”[15].

„Manifestări ale simţului credinţei la creştini şi ale nuanţelor teologiei şi catehezei în diferite epoci din Istoria Bisericii”[16], operele de artă religioasă apar mai puţin dependente de anumite canoane de reprezentare în spaţiul catolic faţă de cel ortodox. Aici, permanenţa unor anume structurări iconografice, asigură atât continuitatea modelelor iniţiale cât şi o căutare interiorizată spre aprofundarea spiritualizării imaginii. Icoana se deschide înăuntru, nu înafară, nu ne restituie realitatea, ci o sublimează; devenind inversă, perspectiva aduce în cadrul imaginii asocieri de unghiuri de vedere diferite; ca şi anonimul iconar, cel care se roagă şi priveşte, este atras de un spaţiu intangibil fizic, pornind de la „icoana nefăcută de mână”. În viziunea expusă prin imagine, credinciosul ortodox păşeşte cu sufletul, datorită credinţei sale în bucuria şi lumina emanate, cu sfinţenie.

---

[15] IOAN PAUL II, *Scrisoare către artişti*, Presa Bună, Iaşi 1999, 12, citat de Antonio PERERA, „Euharistia în arta creştină”, în *Euharistia în viaţa Bisericii*, ed. Wilhelm DANCĂ, ARCB, Bucureşti 2000, 149.

[16] IOAN PAUL II, *Scrisoare către artişti*.

Este chemarea către transcendenţă. Este şi diversitate în unitate, căci icoanele şi alte valori de cult au totuşi amprenta contextului şi autorilor care le-au realizat.

Arta religioasă de sorginte catolică, mai apropiată de exprimările naturii umane, dezvoltă un registru mai extins de reprezentări vizuale; ele se situează în relaţie directă cu posibilităţile noastre de a percepe şi a reda racordurile la schimbările ce se produc în sens cultural-artistic. În tablourile religioase, perspectiva, preponderent conică, urmăreşte să simuleze realitatea, artiştii reprezentând sfinţenia spre care tindem prin iluzia creată de cele ce par că pot fi atinse. Fiecare află în sine şi în credinţa ce îl înalţă, expresia proprie pentru aceleaşi subiecte creştine. Totuşi unitatea polarizează diversitatea, căci oricâte maniere de abordare ar exista şi oricâte înţelesuri s-ar desfăşura, matricea ce le determină este aceeaşi.

A ierarhiza valoric direcţiile de reprezentare iconografică, înclinând balanţa fie într-o parte, fie în alta, ar presupune să ignorăm istoria sau să tindem către uniformizare ori absorbţie şi să susţinem cu fervoare, fiecare din unghiul său de vedere, că adevărul vizual aparţine doar de perimetrul propriu.

A avea receptivitate cât mai multă faţă de tot ceea ce truda omenească susţinută de credinţă a realizat valoros în decursul timpurilor, a încerca să înţelegem şi de pe alte poziţii decât cele stricte ale unei anumite individualizări sau domeniu de activitate, sunt atitudini ce pot aduce de la sine un real folos tuturor, iar ucenicului pictor, un cumul de cunoştinţe pentru o bază bine structurată, favorizată de experienţe plastice multiple care oferă în continuare învăţăminte utile tuturor celor doritori de cunoaştere.

În acest sens vom alătura într-o succintă înşiruire informativă doar câteva exemplificări privind iconografia specifică Euharistiei, vizualizată în cadrul expunerii prin 132 de imagini grupate pe trei secţiuni: reprezentări din epoca paleocreştină până în contemporaneitate (înainte de schisma Bisericii şi apoi dintre cele aparţinând cultului catolic), reprezentări din spaţiul ortodox extraromânesc, (arta bizantină şi ecourile ei în timp), şi realizări artistice plastice ortodoxe şi catolice reprezentând Euharistia pe teritoriul ţării noastre.

Referitor la reprezentările ortodoxe, conform „Erminiei picturii bizantine" a lui Dionisie din Furna, aflăm că se prevăd pentru Cina cea de Taină, următoarele indicaţii:

> Casă şi [într-însa] masă cu pâini pe ea, şi blide cu bucate şi o cană cu vin şi un pahar lângă ea. Şi Hristos, împreună cu [cei doisprezece] apostoli, şezând la masă. Şi înspre partea stângă, la pieptul Lui, fiind culcat Ioan, iar înspre

> partea cea dreaptă, Iuda (fără nimb) întinzându-i mâna la blid şi uitându-se către Hristos.

Prevăzute la ciclul Patimilor aceste lapidare fraze nu presupun detalii conform cărora s-ar induce o eventuală îngrădire privind felul reprezentării plastice. Prin tradiţie însă, modelele devenind scenele din perioadele de glorie ale artei bizantine, s-au copiat respectivele exemple, deoarece canoanele Bisericii Ortodoxe indicau menţinerea lor.

În *Dicţionarul Noului Testament*, pr. dr. Ioan Mircea menţionează că „Cina cea de Taină" sau „Cina Domnului" este ultima masă sau cina luată de Iisus Mântuitorul cu ucenicii Lui, înainte de Paştile Iudeilor şi înainte de a fi vândut, prins şi răstignit". La această cină (diferită de celelalte nouă enunţate în Biblie), „Satana a pus în gând lui Iuda să-şi vândă învăţătorul" (*In* 13,2-4).

Privitor acum la reprezentările vizuale, ca temă de observaţie putem alege felul şi poziţiile în care apare Iuda în iconografia ortodoxă şi în cea catolică.

În *Dicţionarul de teologie ortodoxă*, pr. prof. dr. Ion Bria remarcă faptul că „Euharistia reactualizează jertfa unică a Noului Legământ, adusă odată pentru totdeauna de Marele Arhiereu Iisus Hristos, care nu a cruţat viaţa Sa, ci S-a dat preţ de răscumpărare pentru noi" (*Evr* 8,6; 9,24-25; *Col* 1,4), „ca un miel nevinovat spre junghiere S-a dus", „jertfa Sa are nu numai un aspect restaurator, de răscumpărare, ci reprezintă trecerea de la moarte la viaţă, «de la nefiinţă la fiinţă» (sfântul Ioan Hrisostom). De altfel, Euharistia nu se celebrează în ziua instituirii ei (Sfânta şi Marea Joi), înainte de răstignire, ci în ziua Învierii ca retrăire a Paştelui Noului Testament". Toate acestea explică nedramatismul tratării plastice a Cinei de Taină, reprezentările ei nefiind realizate cu contraste tensionante şi dinamică evidentă a compoziţiei. Aspectele Cinei de Taină cheamă mai degrabă către introspecţie, către meditaţie, închizând compoziţia spre exterior şi conducând atenţia către Iisus Hristos ce devine astfel centrul compoziţional, indiferent de localizarea sa în cadrul lucrării. Astfel, sunt de asemenea de observat realizările ortodoxe şi catolice ale Cinei de Taină, pentru că poziţionarea şi tratarea plastică a Mântuitorului oferă un context larg consideraţiilor stilistice.

În acest sens, în *Iconografia artei bizantine şi a picturii feudale româneşti*, regretatul şi reputatul istoric de artă şi om de cultură I.D. Ştefănescu, arată că izvorul reprezentărilor Euharistiei „e în evanghelia lui Matei" (26,20-20).

Evanghelistul Marcu povesteşte rezumat lucrurile în capitolul 24 (17-26). Luca dezvoltă povestirea în capitolul 22 (7-25). Ioan descrie spălarea picioarelor înaintea Cinei, şi stăruie asupra denunţării trădării lui Iuda de către Iisus.

Din evanghelia lui Matei s-a inspirat pictorul din Sant'Apollinare Nuovo (Ravenna, sec. al VI-lea). Masa în formă de potcoavă, este încadrată pe laturi, în faţă şi pe primul plan, de o balustradă scundă (cancel) sculptată, se pare, în marmoră. E acoperită de o pânză brodată şi poartă un vas cu doi peşti. Hristos, cu capul încins de nimbul cruciger şi înveşmântat în mantie antică se vede aşezat în stânga mesei, la locul de cinste „in cornu dextro".

Apostolii, rânduiţi îndărătul lui Cristos şi de cealaltă parte a mesei, stau pe jumătate culcaţi, ca şi Cristos, potrivit modei antice. Cristos vorbeşte; gestul lui subliniază înţelesul cuvintelor prin care denunţă trădarea lui Iuda; pictat „in cornu sinistro" acesta îşi ascunde faţă. Apostolii uimiţi s-au tulburat adânc, privesc spre Cristos sau spre Iuda. Din secolul al IX-lea până în secolul al XV-lea, în răsăritul şi apusul Europei, masa e pictată rotundă. Cristos ţine în mână o pâiniţă rotundă şi uneori un potir. Bizantinii îl arată pe trădător, potrivit relatării Evangheliei, cu mâna în farfurie; în Răsărit, acesta vorbeşte. În sec. al XIV-lea şi al XV-lea ne întâmpină inovaţiile. Apostolii sunt în jurul mesei, iar Cristos e în mijlocul apostolilor".

În *Învierea şi Icoana*, Michel Quenot aminteşte de „legătura indisolubilă între Cină şi Euharistie. Hristos, care apoi S-a înălţat la cer şi şade de-a dreapta Tatălui este acelaşi cu cel ce astăzi îşi dă trupul Său ca hrană. Această unitate iese în evidenţă în iconografia care, în armonie cu textele liturgice, se dezvoltă începând cu sec. al VI-lea pentru a-şi atinge deplina maturitate după criza iconoclastă, în perioada dintre sec. al IX-lea şi al XI-lea". Pe perete, de multe ori, compoziţia Cinei de Taină se adaptează arhitectonicii existente; conform includerii în programul iconografic, scena apare astfel încadrată în dreptunghiuri şi semicercuri sau chiar în sferturi de cerc. Într-un asemenea ultim format se structurează şi întreg subiectul compoziţiei Euharistiei realizat în tehnica frescei pe la 1106 în Biserica Maica Domnului din Asinos, Cipru.

Şi-aici Iisus Hristos este plasat în stânga, în zona cea mai extinsă pe înălţime; cu dreapta, Mântuitorul binecuvântează iar în mâna stângă ţine un *rotulus*. Pe masa semicirculară, precum un ochi imens deschis spre cer, se află un peşte enorm într-un vas supraînălţat (cu picior), două pocale mici de o parte şi de alta şi treisprezece pâinişoare pentru toţi cei dimprejurul mesei. Iuda e cu mâna întinsă peste masă, iar apostolii formează cu busturile lor un şir semicircular ca parte dintr-un inel, ce porneşte dinspre nimbul Mântuitorului şi se întoarce tot spre El, prin cei doi apostoli figuraţi în poziţie şezândă, la baza mesei, în dreapta.

E de remarcat şi frontalitatea feţelor tuturor, cu excepţia celei a lui Iuda, care apare din profil, fapt ce denotă neprimirea sfinţeniei de către acesta.

Alteori, într-o icoană din sec. XV-XVI, provenită de la Catedrala Sfânta Sofia din Novgorod, scena Cinei de Taină este doar un sfert dintr-un întreg ansamblu compoziţional care reuneşte în acelaşi cadru Spălarea picioarelor apostolilor, Rugăciunea din grădina Ghetsemani şi Prinderea lui Iisus de către ostaşi. Înscrisurile ample, evidente, echilibrează cromatic circuitul roşului în întreaga suprafaţă a icoanei, realizată atât prin contraste valorice (deschisuri şi închisuri) şi cromatice (nuanţe reci şi calde) cât şi prin cele care pun în evidenţă formele faţă de fond, opunând suprafeţele vibrate grafic - decorativ celor calme, unghiularităţilor, curbelor, ca şi poziţii şi atitudini ale persoanelor sfinte reprezentate.

Înscrisă în secţiunea superioară şi din dreapta a icoanei, Cina cea de Taină, îl prezintă pe Mântuitor cum închide dinspre dreapta cadrul scenei, fiind orientat dintr-o poziţie şezândă, dar extinsă frontal, către masa albă, în formă de elipsă.

Pe ea se află două cupe mari, diferenţiate ca formă. Cupa pe rotunduri are bucăţile de pâine spre care se apleacă Iuda. Cupei de formă hexagonală i-ar corespunde vinul. Apostolii, stând apropiaţi, înconjoară de jur împrejur masa, cei din plan apropiat discutând doi câte doi. Apostolii din plan secund păstrează aceleaşi proporţii, nu sunt micşoraţi conform unei reale perceperi ce se reprezintă de obicei prin perspectiva conică. Ca şi în alte icoane ale ortodoxiei întâlnim aici perspectiva inversă, atât în cazul obiectelor (care se reduc în plan apropiat şi se măresc în adâncime) cât şi al fundalului arhitectonic.

În partea superioară a scenei, înscrisul, ca o punte între construcţii diferite, preia parcă din ornamentica motivului decorativ aflat la marginea mesei. Având doar aceste două exemple, o frescă şi o icoană în care Iisus apare cu acelaşi nimb cruciger la o distanţă de trei - patru secole, se poate observa deja că reprezentările canonice ale ortodoxiei nu sunt nici pe departe închistate în aspecte imuabile, loc de creativitate artistică existând chiar şi atunci când anumite scheme se cer respectate.

Nu ne-am propus de fapt o detaliere a modalităţilor prin care compoziţiile se structurează într-un fel sau altul, ci doar o privire de ansamblu asupra diferenţierii aspectelor pe care acestea le dobândesc deşi respectă o sursă identică. Cina cea de Taină apare în ortodoxie figurată şi în tehnici diverse de tratare plastică, de la miniaturi şi ilustraţii pe hârtie sau broderii pe textile liturgice, la icoane pe lemn şi sticlă, reliefuri în piatră, marmoră, fildeş, lemn etc. şi reprezentări murale în mozaic, frescă sau tempera.

Şi în spaţiul occidental, catolic, tehnicile sunt diversificate, adăugându-se desenelor şi tablourilor religioase nota distinctă a vitraliilor şi sculpturilor în

relief înalt sau *ronde-bosse*. Astfel, stilurile clasice ale istoriei artei din mediul european sunt fructificate rând pe rând pentru a fi prezentat (cu mijloacele fiecărui timp, deci cu atributele contemporaneităţii istorice) un moment devenit, pentru credincios, peren prin semnificaţie.

Indiferent că Cina cea de Taină este o realizare artistică plastică ortodoxă sau catolică, imaginea şi compoziţia ei sunt precum pâinea şi vinul în Euharistie, reînviind de fiecare dată în sufletele credincioşilor ce privesc (când sunt primite cu inima largă şi bucuria împărtăşirii cu ele).

A admite ca valabil doar un specific sau altul de reprezentare, ar apărea ca şi cum în arta religioasă am căuta să structurăm ierarhii valorice nu după gradul de realizare plastică, ci după natura şi felul de exprimare al credinţelor.

Datorită faptului că, indiferent de religie, imaginile de reprezentare apelează la aceleaşi elemente de limbaj plastic, din punctul de vedere al compunerii acestora se urmăreşte rezolvarea artistică plastică în conformitate cu sursa ideatică declanşatoare şi nu doar atuurile teoretice diferenţiate dogmatic.

În *Descoperirea picturii* (Arta de a înţelege), vol. II, René Berger observă că „Cina cea de Taină” (lucrată pe la mijlocul sec. al XV-lea pentru Biserica Saint Pierre din Louvain, de Thierry Bouts),

> propune exemplul unui tablou centrat pe un „triunghi de sprijin”. Axa mediană trece exact prin cărare, nas, gât şi degetul cel mare al lui Hristos, pentru a traversa prin (h)ostia pe care o ţine în mâna stângă. De o parte şi de cealaltă se echilibrează cele două jumătăţi ale triunghiului la care unul din vârfuri este capul lui Iisus, capul celor doi apostoli în primul plan formând celelalte două. Acest triunghi este la rândul său înfăşurat de un al doilea, mai mare, a căror două părţi se întind pe al doilea rând; masa figurează un al treilea, intermediar, căruia îi corespunde, în sens invers, cel al tavanului.
> Această dispunere are ca prim efect să stabilească „puncte de tensiune privilegiate”. În triunghiul centrat al Cinei, atenţia noastră se îndreaptă dintr-o dată înspre cele trei vârfuri care formează capul lui Iisus şi cele ale apostolilor. Cât despre acest triunghi, el determină chiar prin poziţia sa, o ierarhie care nu ţine de demnitatea respectivă a personajelor, ci ţine de „locul geometric” pe care îl ocupă.
> Când triunghiul este dispus astfel, este uşor de constatat că în vârful A, unde ne îndreptăm spontan şi în raport cu el, noi neglijăm relativ celelalte două, fără îndoială din cauza simetriei lor. Or, acest traseu nu există în mod efectiv în operă; cel mult putem spune că figura sa ne este sugerată, imaginaţia noastră este aceea care o construieşte. Totuşi, să ne ferim a crede că este cu totul imaginară, în sensul arbitrar, pentru că, plecând de la indicaţiile dorite de artist, noi suntem determinaţi să îl construim. Ca dovadă, nu este posibil să-i

> substituim o circumferinţă, un oval sau o altă figură. Deci „formele prin viaţă”. Nici obiecte, nici imagini de obiecte, formele datoresc existenţa lor condiţiilor plastice create de artist şi pe care spectatorul le realizează în contul său luând cunoştinţă de operă.

Analize de genul acesta se pot desfăşura (şi detalia) la orice reprezentare a Cinei de Taină, indiferent de provenienţa ei. De exemplu, pentru structura constructiv - compoziţională a lucrării lui Leonardo da Vinci, (realizare murală cu vicisitudini tehnice, îndelung restaurată), reputaţi specialişti au prezentat multiple consideraţii pe marginea schemelor geometrice ce se pot deduce şi vizualiza. Ar fi necesară o expunere aparte pentru a apărea evident faptul că pictura nu este nici pe departe rezultatul doar al notaţiilor spontane, intuitive, ci presupune de atâtea ori şi elaborări îndelungate, tatonate metodic, spre căutări ale exprimării perfecţiunii, (din jurul nostru şi din noi), prin mijloace plastice tradiţionale sau novatoare, tehnic şi stilistic (ex. Arta ortodoxiei şi catolicismului etc.).

Astfel, chiar fără a considera tema Cinei de Taină de pe poziţii direct geometrizante, I. D. Ştefănescu (în opera citată) ne aminteşte că monumentele de la Athos ne arată compoziţii şi interpretări diferite. La Protaton, masa e în formă de potcoavă; apostolii sunt aşezaţi de cealaltă parte a ei, lăsând liberă faţa. Cristos e în mijlocul lor, cu faţa spre privitor; ridică mâna şi denunţă pe trădător; Ioan e în stânga lui; Iuda întinde mâna spre farfurie.

La Chilandari, scena e în absida principală; masa e rotundă, deşi pare ovală, şi aminteşte sigma (numele literei greceşti S); Cristos la mijloc, şi în picioare, ţine un rotulus înfăşurat (cu mâna stângă) şi ridică mâna dreaptă. Iuda întinde mâna în farfurie. Compoziţia din Mănăstirea Vatopedi cuprinde o masă rotundă; apostolii sunt aşezaţi jur împrejurul ei, iar Cristos, în stânga, e întors spre privitor. În catoliconul Lavrei, cina pictată pe bolta braţului de apus al crucii, în naos, reproduce modelul din Chilandari. Mâna dreaptă a lui Cristos se sprijină însă pe spatele lui Ioan.

În Bulgaria, Cina e în naos, printre praznice. La Boiana, îndărătul mesei semicirculare, Cristos stă în stânga; Ioan se sprijină pe el; Petru e zugrăvit în colţul din stânga; Iuda, în mijlocul apostolilor, întinde braţul şi se lăţeşte pe masă silindu-se să atingă vasul cu mâncare.

La Zemen, Cina e legată de Euharistie şi se vede pe peretele de miazăzi al absidei principale. La Berende, Kolotino, Bobosevo şi Poganovo, e alături de spălarea picioarelor (în naos), în registrul patimilor.

În Biserica domnească Sfântul Nicolae din Argeş, „Cina cea de Taină” este înlocuită pe peretele absidei principale de „Cina de la Emaus”.

În majoritatea monumentelor din Ţara Românească, la Cozia, Snagov, paraclisul bolniţei de la Cozia, Govora, Hurezu etc., este zugrăvită în zona patimilor pe un perete al naosului. Câteodată nu se vede deloc.

În Moldova, în sec. al XV-lea şi în prima jumătate a celui următor, la sfântul Nicolae din Dorohoi, Bălineşti, Dobrovăţ, Popăuţi, Humor, Moldoviţa, masa e în formă de sigma şi apostolii rânduiţi de cealaltă parte a ei, lăsând faţa liberă.

Cristos pictat „in cornu dextero”, e în picioare sau stă jos. În Bisericile Voroneţ, Sfântul Dumitru din Suceava şi Suceviţa, masa e rotundă. Iconografia „Cinei celei de Taină” este de ordin „istoric” sau liturgic. În cel dintâi caz, scena apare în naos, printre praznice sau în zona patimilor. Pictorul urmează povestirea lui Matei. În cel de-al doilea, tema este zugrăvită în absida principală. Artiştii pun în evidenţă Euharistia luând drept temei cuvintele pronunţate de Hristos. Acestea au trecut în canonul liturgic. Cu acest titlu „Cina cea de Taină” ornează emiciclul, alături de portretul Mariei „Sfânta masă a pâinii celei Cereşti”. Forma mesei, sigma (potcoavă), rotundă sau rectangulară, fiindcă o întâlnim înfăţişată şi în acest fel în Orient, Occident şi câteva monumente târzii din Ţările Române, obligă pe artişti să schimbe şi ordinea comesenilor. În antichitate, locurile de onoare la masa în formă de „sigma” erau la capete, „in cornu dextero”, întâiul; „in cornu sinistro”, al doilea. Cristos, aşezat la origine „in cornu dextero” este pictat mai târziu în mijlocul apostolilor, ca faţa spre privitor. Locul al doilea, „in cornu sinistro” a fost dat la început lui Petru, apoi lui Toma sau Ioan. Acesta din urmă aşezat mai totdeauna, începând din secolul al IX-lea sau al XII-lea, lângă Cristos, îşi culcă uneori capul pe pieptul lui.

Este interesant să amintim că pictorii cretani, moştenitori ai tradiţiei constantinopolitane, n-au admis această atitudine. Gest intim şi familiar (Ioan sprijinindu-se pe pieptul lui Cristos) a fost evitat cu grijă şi de pictorii sârbi din sec. al XIV-lea. În Ţările Române, tradiţia cretană şi sârbească a fost urmată în multe monumente. Întâlnim însă şi excepţii şi cunoaştem exemple în care Ioan doarme. Apar în artele somptuoase, la sfârşitul sec. al XVI-lea şi în primii ani ai celui următor. Cristos ţinând în mâini o pâine rotundă şi uneori potirul, atestă intenţia de a stărui asupra Euharistiei. Această idee, de origine orientală şi curentă în Apus (începând din sec. al IX-lea), este în legătură cu problema liturgică a Euharistiei. În lumea ortodoxă a Răsăritului pâinea şi vinul devin „trupul şi sângele Domnului” în urma rugăciunilor canonului şi chemării Sfântului Duh, care se pogoară asupra lor (epicleza). Biserica latină socoteşte cuvintele pronunţate de Cristos la Cina cea de Taină drept temei si pricină a „prefacerii

pâinii şi vinului”. Înrâuriri apusene venite direct prin meşteri lombarzi şi germani din Transilvania sau, indirect, prin mijlocirea muntelui Athos, au introdus doctrina latină în ilustraţiile picturale din câteva monumente româneşti (din Moldova în special).

În arta religioasă întâlnim diverse situaţii de transgresiune a mijloacelor plastice şi influenţelor stilistice de coabitare a lor pe aceleaşi teritorii de interpătrundere şi adaptare la cerinţele estetice ale unor perioade, ca şi de menţinere fermă a unor subiecte şi canoane de vizualizare. Ultima specificare, caracteristică îndeosebi ortodoxiei poate fi considerată doar pe jumătate îndeplinită (respectarea temei sau subiectului religios), atunci când (precum cazul icoanelor pe sticlă din Transilvania sec. XVIII-XIX), din diverse motive, întemeiate îndeosebi pe situaţia istorică, se observă derogări de la respectarea canoanelor de reprezentare imagistică. În acest caz putem reaminti de icoanele pe sticlă din Transilvania sec. XVIII-XIX care, cumulând spontaneitatea tratării plastice cu expresivitatea indusă de trăirea religioasă, chiar dacă par de o factură naivă, devansează cu destul timp înainte, aspecte ce vor deveni specifice unor reprezentanţi şi curente de avangardă ale sec. al XX-lea (ex. Matisse, fovismul, expresionismul).

Mai trebuie să specificăm că, indiferent de suport si localizare, atât iconografia ortodoxă cât şi cea catolică prezintă adaptări la dimensiunile şi formele cadrelor (suprafeţelor) care includ tema Euharistiei. Vizualizată miniatural, mediu sau monumental, scena Cinei de Taină îşi păstrează în mare parte acele structurări determinate de coordonate ideatice similare, variind doar formal unele detalii de ordin plastic, în funcţie de mărimea şi natura suprafeţei pe care apare. Apoi, aspectele de stil sunt în conformitate cu timpul şi localizarea geografică, şcolile de pictură şi maeştrii care, concomitent menţin tradiţia şi îmbogăţesc creativ reprezentările prin imagini ale Euharistiei. Privitor la acestea am menţionat pe larg din scrierile reputatului istoric de artă şi distinsului om de cultură I. D. Ştefănescu, şi ca un omagiu postum faţă de truda sa îndelungată şi profundă de a analiza, compara şi prezenta aspectele artei religioase de pe tot cuprinsul Europei. Prin anii ’80, la o vârstă destul de înaintată (cam 9 decenii), a revenit în ţară. La Iaşi, în organizări ad-hoc, cu evidenta sa erudiţie şi dăruire spirituală, omul planetei Pământ, I. D. Ştefănescu, a mai reuşit să încânte de câteva ori, pe cei ce l-au audiat, cu o prea scurtă serie de conferinţe raportate la civilizaţie şi cultură în Europa, la valorile noastre, la credinţa creştină, la exemplul universalităţii operelor de artă alimentate de acumulările străbune. Chiar fără suportul imaginilor, cuvintele sale deveneau adevărate fresce cinetice în ochii interiori sau ochii minţii asistenţei. Darul ilustrului român ne

readuce în gând darul Euharistiei şi faptul că valoarea bunurilor culturale se transmite de la generaţie la generaţie numai dacă există credinţa în continuarea împărtăşirii cu ele. Asemenea act are însă nevoie nu numai de o conservare şi restaurare a suprastructurii ideatice, ci şi a infrastructurii, a materiei, „vehiculul” de includere şi transport al spiritualităţii, prin artă.

Bibliografie:

BRIA Ion, *Dicţionar de teologie ortodoxă*, IBMBOR, Bucureşti 1994.
DANCĂ Wilhelm, ed., *Euharistia în viaţa Bisericii*, ARCB, Bucureşti 2000.
DIONISIE DIN FURNA, *Erminia picturii bizantine*, Sofia, Bucureşti 2000.
Dicţionar de artă, Meridiane, Bucureşti 1995.
DRĂGUŢ Vasile, ed., *Pictura românească în imagini*, Meridiane, Bucureşti 1970.
FOUILLOUX Danielle, ed., *Dicţionar cultural al Bibliei*, Nemira, Bucureşti 1998.
LANGA Tertulian, *Dicţionar teologic creştin din perspectiva ecumenisului catolic*, Dacia, Cluj Napoca 1997.
MIRCEA Ioan, *Dicţionar al Noului Testament*, IBMBOR, Bucureşti 1995.
QUENOT Michel, *Învierea şi icoana*, Christiana, Bucureşti 1999.
ŞTEFĂNESCU I.D., *Iconografia artei bizantine şi a picturii feudale româneşti*, Meridiane, Bucureşti 1973.
ŞUSALĂ Ion – BĂRBULESCU Ovidiu, *Dicţionar de artă. Termeni de atelier*, Sigma, Bucureşti 1993.

Résumé

L'exposition „Essai sur la composition de l'image de l'Eucharistie", par lectrice Dominte G. Merisor, a pour finalité, en base de la rélévation des aspects visuale du „Dernier dîner", un discret plaidoyer pour une approche artistique des oeuvres d'aspect religieux.
A partir d'une bibliographie de spécialité, par la definition et l'association des motivations „Eucharistie", „image", „composition" on observe les situations de coexistence et détermination réciproque de l'infrastructure physique, matérielle et de la suprastructure idéatique et sensible des réalisations artistiques orthodoxes et catholiques. En ce qui concerne la représentation du thème du „Dernier dîner", conformément aux appréciations de remarquables théoriciens et historiens de l'art, on expose des considérations d'ordre stylistique-composition en réalisant de la sorte un périple succint des caractéristiques plastiques qui approchent ou différencient les images de l'Eucharistе. La présentation théorique est complétée par les 132 exemplifications visuelles, adnotées d'explications et groupées en 3 sections: de

l'époque paléochrétienne jusqu'à l'époque contemporaine (à l'accent sur les représentations initiales et antérieures au Schisme de l'Église, puis sur celles souscrivant au catholicisme), des représentations de l'orthordoxie dans l'espace extraroumain (l'art byzantin à échos multiples dans le temps et l'espace) et des images de l'Eucharistie chez les Roumains (miniatures, icônes sur bois et verre, peinture murale).

L'aire d'extension des solutions techniques détaillent simultanément les échelles de visualisation (du miniatural, à travers les dimensions moyennes, au monumental) du „Dernier Dîner" et d'autres scènes à caractère eucharistique (images sur support en papier, bois, verre, matériaux textiles, pierre, murs etc.).

En tant que permanence unitaire dans la diversité des représentations, les éléments de language plastique, tels les letters se structurant en mots, font, en fait, visible la possibilité d'observer les correspondances plastiques bien que les aspects visuels de l'ensemble du „Dernier Dîner" apparaissent formallement différenciés dans l'Orthodoxisme et dans la Catholicisme.

La perspective renversée et celle conique n'en sont que deux exemples qui, théologiquement et plastiquement, particularisent d'une manière tout à fait évidente l'art religieux oriental et occidental européen. Par la suite, les structurations constructivo-compositionnelles, comprenant le large registre de l'image entière, apparaissent dans des situations ressemblantes, influentes et transferrantes mais aussi différentes du point de vue conceptuel.

Toute la présentation, y compris une détaillée description compositionnelle des travaux de référence de l'espace orthodoxe tout comme de celui catholique, se constitue, en fait, dans une argumentation en faveur de la perception et de la considération de la valeur du message plastique qui exprime visuellement le message théologal; cette présentation est en même temps un plaidoyer pour qu'on s'assume le maintien, la conservation et la restauration dans le secteur du patrimoine, de toutes ces réalisations artistiques, quelle que ce soit la confession qui les a créées, afin d'offrir aux générations à venir, l'exemple des racines dans l'absence duquel, celles-ci ne bénéficieraient plus d'un devenir valoriquement orienté (l'exposition video „Notions generales de la conservation des icones" par restaurateur Onica Stelian).